

Arquitectura i natura: història d'unes relacions

Josep Mascaró i Català*

Résumé / Abstract

Dernièrement un débat, qui, malgré son actualité a des racines aux origines mêmes de la civilisation, s'est développé: la relation de l'homme avec son environnement. Trop de fois cette relation a été établie en termes de confrontation, comme si l'homme avait besoin de se réaffirmer en tant qu'être supérieur et hégémonique devant une nature soumise.

L'architecture a joué un rôle ambivalent important dans la relation de l'homme avec son environnement. D'une part elle a été instrument de cette soumission; de l'autre elle a cueilli et assume comme propres les lois de la nature. Pour cette raison toutes les contradictions, et même la propre évolution de la société y sont reflétés. Une analyse du phénomène architectonique peut nous aider à établir les bases d'un nouveau équilibre dynamique de l'homme avec son environnement, équilibre nécessaire pour des raisons culturelles et historiques et pour des raisons de pure survivance.

* * *

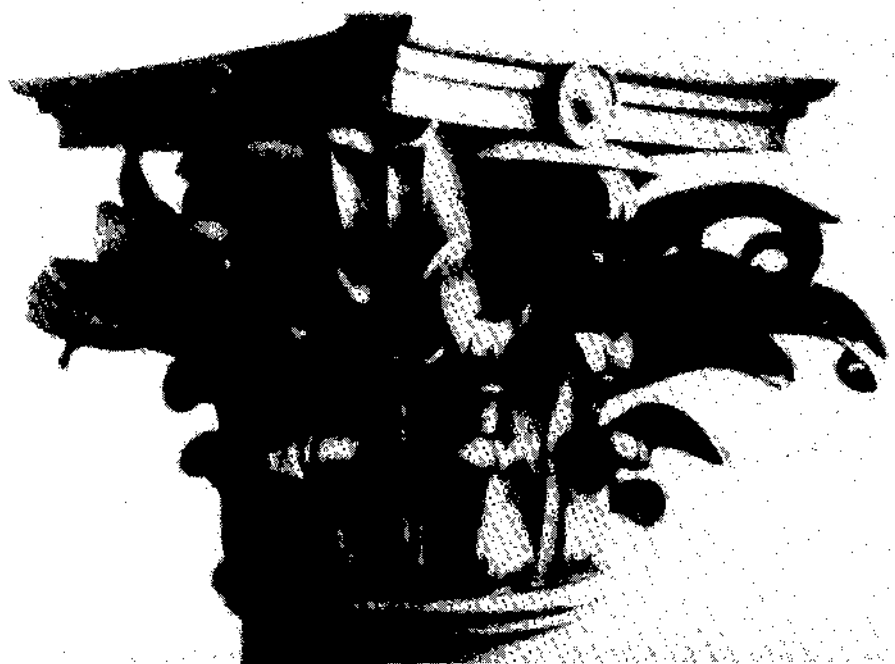
Recently, a debate that has its roots in the origins of civilization started: the relationship between man and the environment. Too many times, this relationship was established in terms of a confrontation, as if it were necessary for man to reassure himself as a «superior and hegemonic being» vis a vis a subjugated nature.

* Arquitecte. Passatge Lluís Pellicer, 11. 08036 Barcelona.

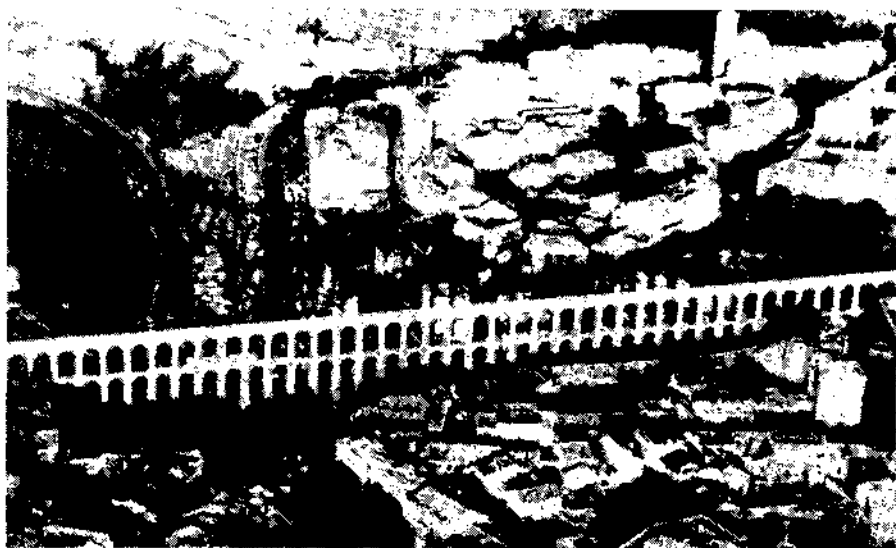
Architecture has played an important and ambiguous role in the relationship of man to his environment. On one hand, it was an instrument of submission; on the other hand it gathered and assumed the laws of nature as its. This is the reason why architecture reflects the own contradictions and evolution of society. An analysis of the «architectural fact» can help us to explaining the basis for a new dynamic balance between man and his environment, a balance which is necessary to achieve both for cultural and historical reasons and for reasons of survival.

ARQUITECTURA I NATURA. HISTÒRIA D'UNES RELACIONS

No sé si l'arquitectura té antecedents. Potser quan Cal·límac transforma la fulla d'acant en un capitell els està precisament buscant. Sí que sembla cert,



Fotografia 1. GERD NEUMANN. Capitell corinti.



Fotografia 2. Aqüeducte de Segòvia.

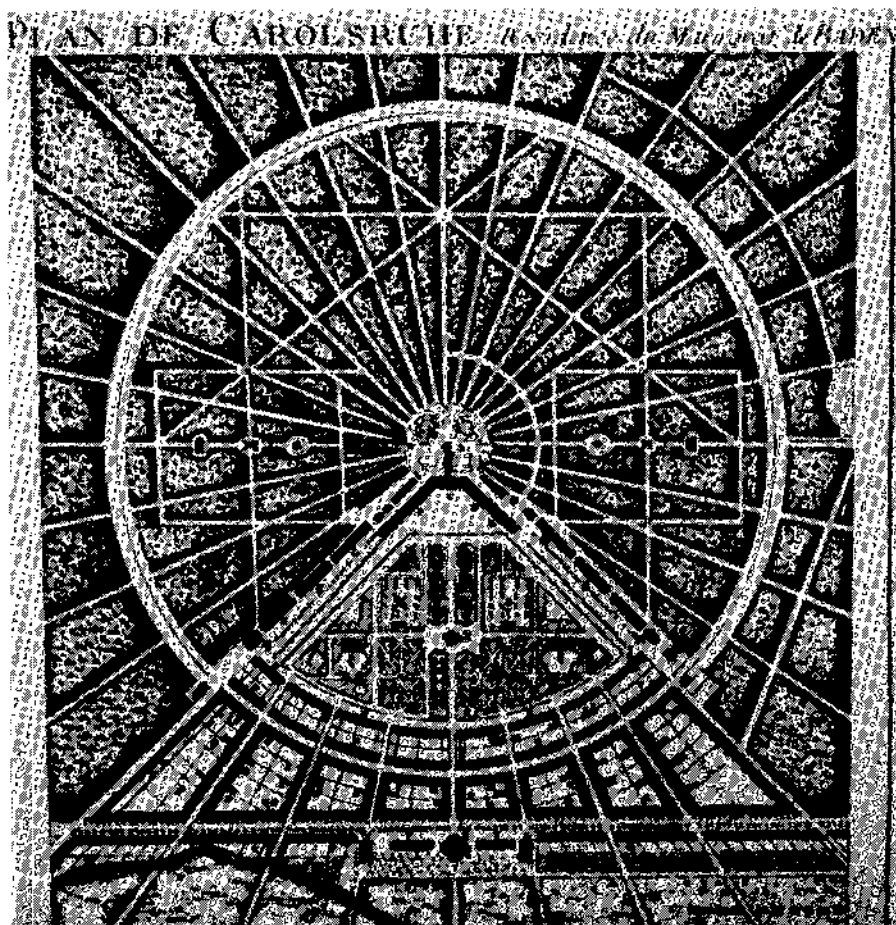
però, que l'arquitectura és mirall i és mèdiu d'unes relacions molt particulars: les de l'home amb el seu entorn.

Aquest primer capitell corinti no imita cap model; proposa una nova estructura i un nou ordre del cosmos, la base dels quals és el coneixement (Foto 1).

«L'arquitectura és una ciència que ha d'anar acompanyada de molts altres coneixements i estudis... L'arquitecte ha de conèixer moltes i variades qüestions naturals... apreses en la filosofia de les coses de la natura». Les paraules de Vitruvi marquen el límit. «Els aspectes del cel, les condicions de l'aire de cada lloc, els climes, en definitiva; tot això s'ha de conèixer». I per evitar suspicàcies adverteix tot seguit: «Potser es meravellaran els ignorants del fet que pugui ser naturalment possible aprendre tanta doctrina i retenir tanta ciència; però ho trobarien factible si pensessin que totes les ciències tenen entre si una connexió recíproca i una comunicació mútua...» Proposa, doncs, una arquitectura immersida en uns processos prou amplis de manera que l'home, per mitjà d'aquesta, pugui exercir un domini harmònic sobre la natura.

És prou clar que Vitruvi no proposa una creació com la natura, ni tampoc contra ella. L'home no la imita ni s'hi enfronta: n'és part. I segons com funciona aquesta, funciona aquell. L'arquitectura reflecteix fidelment aquest procés (Foto 2).

Hi ha una frase de Vitruvi que ens podria fer pensar que ha estat copiada



Fotografia 3. Pla de Karlsruhe, 1715.

d'un il·lustre científic si no tinguéssim la cronologia més elemental per desmentir-ho. En efecte, és inevitable pensar en Darwin quan llegim: «Si la terra no fos plena de suc diferents, a tots els països i a tots els llocs coneixerien les mateixes espècies de coses. Ara bé, aquestes variacions que es veuen als diferents llocs i països procedeixen dels diversos climes i del diferent poder del sol». És, o podria ser, la teoria de les «variacions favorables» enunciada per Darwin tants segles després.

Veiem en tot això que ja des dels orígens de la teoria arquitectònica hi ha

una recerca d'unitat d'estructura, un intent de sintonia amb el cosmos.

L'edat mitjana conviu amb la natura amb cert recel i desconfiança. És la vetlla d'armes del futur encontre. «*Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura...*», diu Dante al principi del seu camí, i finalitza «*Le cose tutte quante hanno ordine tra loro...*». El caos i l'ordre (Foto 3).

El símbol és la referència del període, i amb aquest iniciem el Renaixement. Petrarca puja per fi a la muntanya pel simple plaer de fer-ho. Se'n va a viure a la soledat de Valclusa, no pas per renunciar a la vida terrena, sinó ben al contrari, per aprofitar-la millor.

Polifil, amb la guia de Francesco Colonna, fa també el viatge iniciàtic començant per la selva, com Dante, símbol recurrent i essencial de la tradició. En un altre moment del seu viatge, troba un riu que ha de travessar, un altre símbol primitiu.

Moltes lectures i molt diverses es poden fer d'aquest autèntic document fundacional del Renaixement. N'hi ha una que sembla òbvia: de l'obscuritat inicial es passa a la claredat, no sense una purificació prèvia. I també sembla òbvia la manera d'aconseguir-ho: a través de l'equilibri entre la Saviesa –principi de l'harmonia i de l'arquitectura– i de l'amor –principi de la natura. S'aborda, doncs, en aquest tractat, un dels temes paradigmàtics del Renaixement: el mite de la natura i l'hermetisme. (Foto 4).

Per als humanistes de l'estirp de Colonna, el retorn als orígens i a la natura és arribar allà on mite, romanitat i natura van units amb un cordó umbilical. Colonna identifica saviesa amb el coneixement de la natura i amb la teoria i la pràctica de la prudència i de l'amor. L'antiga saviesa reposa en la mateixa natura. En definitiva, en la seva cosmogònica i heroica versió dels «origens», antiguitat i natura coincideixen.

Alberti des de la teoria, i Pal·ladi des de la seva obra, porten la llum a l'arquitectura. Creen una arquitectura humanística en el seu grau superior. A través de les seves obres i dels seus escrits, es posa de manifest una insistència en els principis abstractes, una afirmació del valor de la raó. Les superfícies i els colors de les vil·les de Pal·ladi reflecteixen l'ordre suprem i lògic que segons ell –i també segons Vitruvi, de qui s'inspira– ha de regir el món. De les matemàtiques afirma que són el veritable i únic ornament que posseeix esperit noble i virtuós. Però el model suprem és, segons que ens recorda Alberti, la natura (ALBERTI, 1976). La defineix com a recta raó, summa i llei divina, obra d'art.

Si Petrarca descobreix la natura com a objecte de plaer, Leonardo la descobreix com a objecte científic. Hi penetra i també hi experimenta. S'interessa per les formacions de les tempestes, per les ones de la mar, pels focs, pels arbres i pels vents. Aprofundeix en les formes a través de les seves estructures.



Fotografia 4. FRANCESCO COLONNA. Polifilo i Polia. Hypnerotomachia Poliphili.

Els seus estudis de diluvis, per exemple, on anticipa l'era que s'estava inaugurant. El món medieval queda darrera seu. S'obre el món modern.

Pocs homes s'han interessat tant pel coneixement com Leonardo, i pocs han aprofundit en l'estudi de la natura tant com ell. D'aquesta ha dit: «La natura no infringeix mai les seves pròpies lleis. Obliga tots els efectes a ser resultats directes de les seves causes i, per una llei suprema i irrevocable, cada acció natural obeeix la llei del procés més curt».

No és d'estranyar que el Renaixement marquí també un dels moments més perfectes de l'art dels jardins, amb una integració absoluta de l'arquitectura, l'escultura, la vegetació i l'aigua. El jardí s'emancipa de l'esquema medieval. Ja no és una successió de coses bel·les, sinó una unitat compositiva, una norma. Vignola i Ligorio marquen el cim d'aquest període d'espèndor inicial.

El segle XVII, segle de Galileo i Descartes, obre noves relacions entre l'home i el món. El radi d'acció de la ciència s'amplia considerablement. És el segle de la llum, tal com la reflecteixen els paisatgistes, amb Rembrandt al capdavant. Reneix altra vegada l'interès pels orígens, però amb una condició, imposada per Descartes. S'ha de fer *tabula rasa* de la voluntat simbòlica anterior. El màxim que l'art pot trametre és la creació d'il·lusions visuals, òptiques, espectaculars, fetes possibles precisament a partir de la tècnica i, en certa manera, de l'arquitectura. Així doncs, aquesta es monumentalitza, el paisatge s'artificialitza i la ciutat pren el seu paper central: s'inventa, diguem-ho així, l'espai urbà.

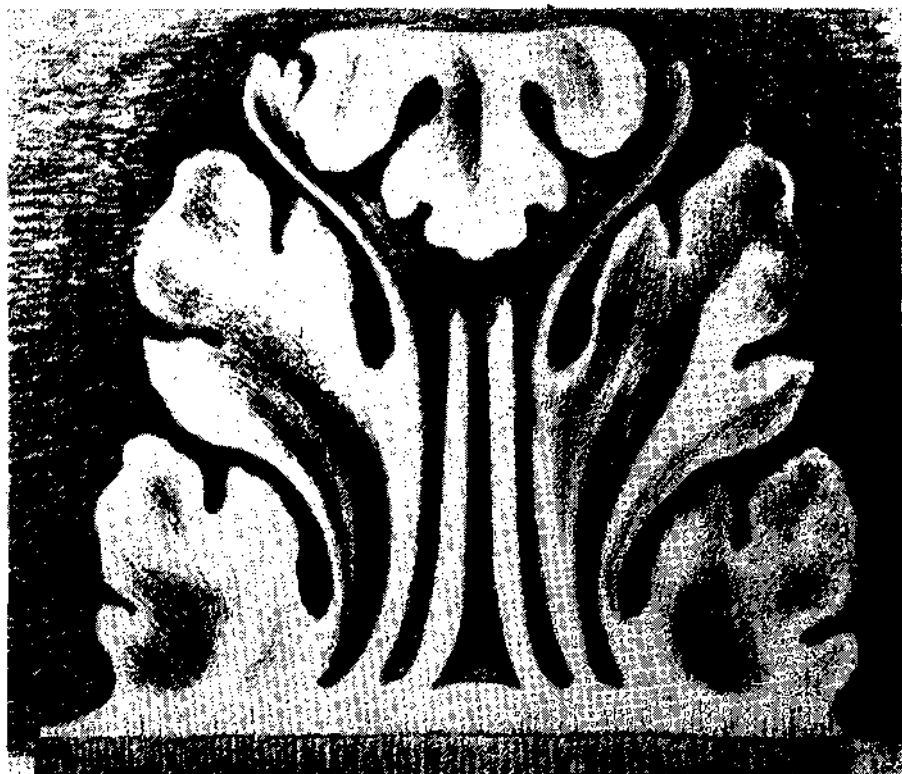
Durant aquest període, la natura aconsegueix en el jardí un grau major de llibertat, el paisatge de l'entorn participa del disseny i, potser per ser conseqüent amb aquesta llibertat, el jardí italià s'escampa per Europa, i és França qui en rep el relleu. En aquest context, Andrea le Nôtre s'encarrega de posar en solfa la nova harmonia del jardí. Recollint l'herència del jardí italià, el reelabora i crea obres noves, originals. El territori es modula, no es força, la vegetació pren el seu lloc cabdal i la perspectiva infinita ens recorda que Galileo ha descobert el cel.

La théorie et la pratique du jardinage, de Dezallier D'Argenville, document fonamental per conèixer els elements i la tècnica del jardí francès, ho diu ben clar: «El jardí ha de ser més a prop de la natura que l'art» (D'ARGENVILLE, 1709). Des del cim del Nou Estat, Lluís XIV assumeix el mite d'Apol·lo, fuig de la ciutat i es refugia al seu jardí, ornamentat amb temes de simbolisme precís.

Haurem d'esperar el segle XVIII, relativista per excel·lència, per veure remoure's de nou els fonaments de les dues instàncies, home i natura. Giovanni B. Piranesi encarna dramàticament els dos pols de la dialèctica, els dos nivells contradictoris de l'eterna dualitat, els dos neoclassicismes que citen alguns autors. La seva utopia, aquesta aspiració a la bellesa, arrenca del coneixement de l'arquitectura i del món antics.

En un límit hi ha el projecte com a arqueologia, amb el retorn a les fonts històriques, i en l'altre hi ha la *tabula rasa* sobre les ruïnes de la qual, i tornant als orígens «primitius» i naturals del coneixement, s'haurà de fer la reconstrucció. (Foto 5).

El pensament humanista i la consciència panteïsta de l'època consideren la



Fotografia 5. J.B. PIRANESI. Fulla d'acant.

natura una creació perfecta de la divinitat. En aquest sentit, el paisatge pren un valor ètico-religiós. El «retorn a la natura» de Rousseau és assumit pels filòsofs i artistes primer, i per la resta de la societat tot seguit.

Dins aquest marc es va modulant el nou jardí, i a Anglaterra li toca de fer un pas endavant. El parc de Stowe, dissenyat per l'arquitecte Bridgeman el 1714, conté la llavor del canvi, canvi que assumeix radicalment l'art de William Kent, arquitecte i pintor. Aquest és qui fixa els trets del jardí paisatgista. La transformació del parc de Stowe, dissenyada per ell mateix el 1738, és el manifest del nou jardí. L'abandó dels eixos i de la simetria, la valoració de les ondulacions del terreny, la importància de la vegetació i de l'aigua com a element generador són els trets essencials.

Lancerot Brown, conegut per «Capability Brown», deixeble de Kent, porta fin a l'extrem últim els principis del jardí paisatgista.

A finals de segle, Humphry Repton fa els últims jardins paisatgistes purs. L'art de Repton es caracteritza per buscar un equilibri entre els dos corrents de l'època: «No segueixo ni la manera de Le Nôtre ni la de Brown. Prefereixo adoptar la grandiositat del primer i la gràcia del segon». Repton contribueix a la teoria del jardí a través de les seves publicacions *Sketches and Hints* (1715), *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1816).

En tots aquests jardins, la natura hi és omnipresent. Els parcs s'envolten sovint d'un cinturó d'arbres, i s'insisteix en l'antiga idea de jardí com a àmbit tancat. Però la composició de les masses de vegetació obre vistes panoràmiques que, com si fossin grans finestres, deixen entreveure l'exterior. (Foto 6).

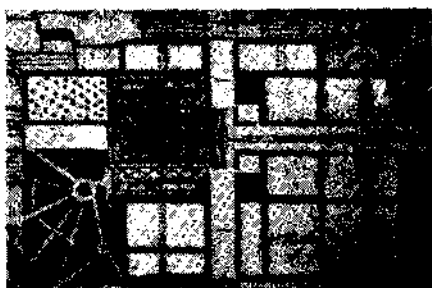
La natura va adquirint valors superiors. Blondel s'expressa gairebé en termes antropomòrfics quan diu: «Els arquitectes de més anomenada han arribat a tal grau de perfecció imitant la natura i intentant conciliar les seves diverses bel·leses amb les proporcions del cos humà» (BLONDEL, 1771).



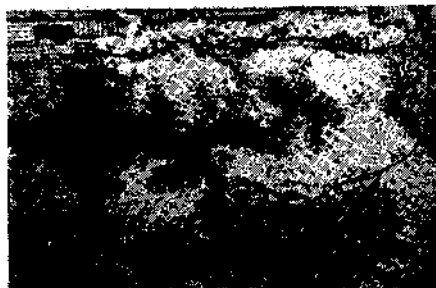
a



c



b

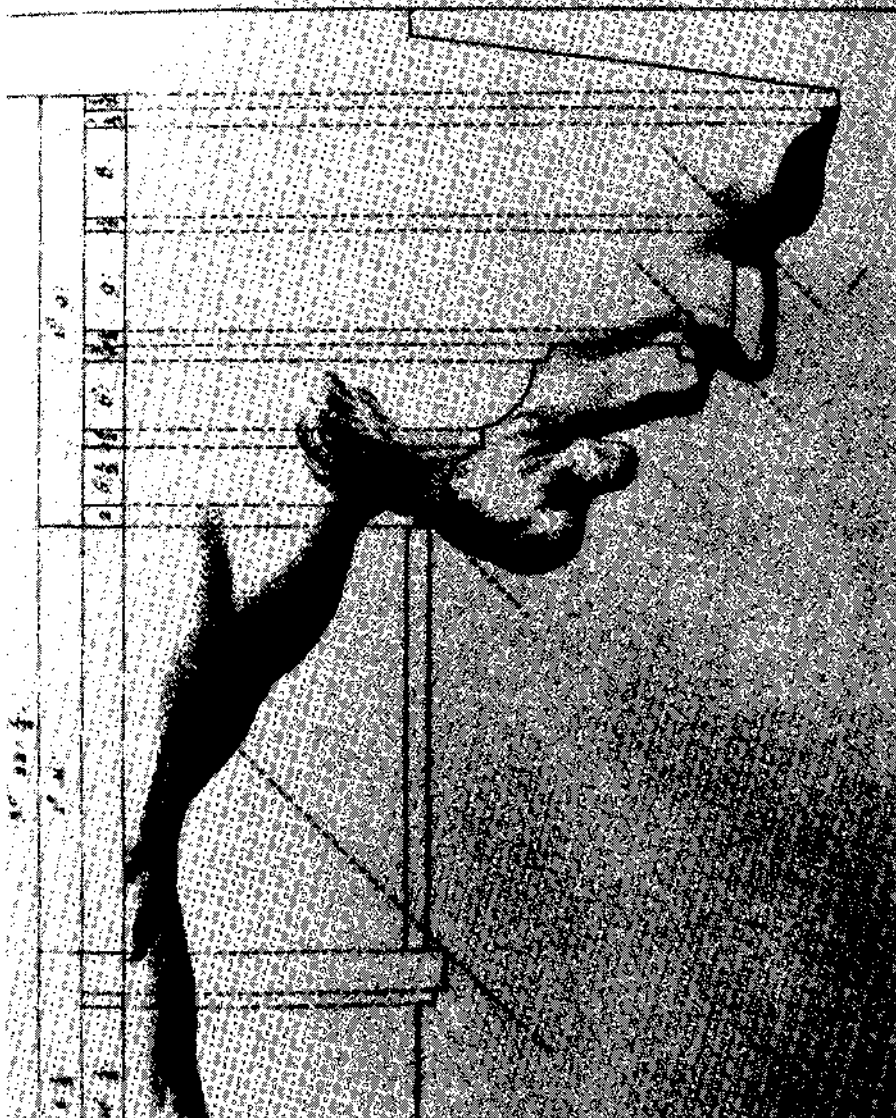


d

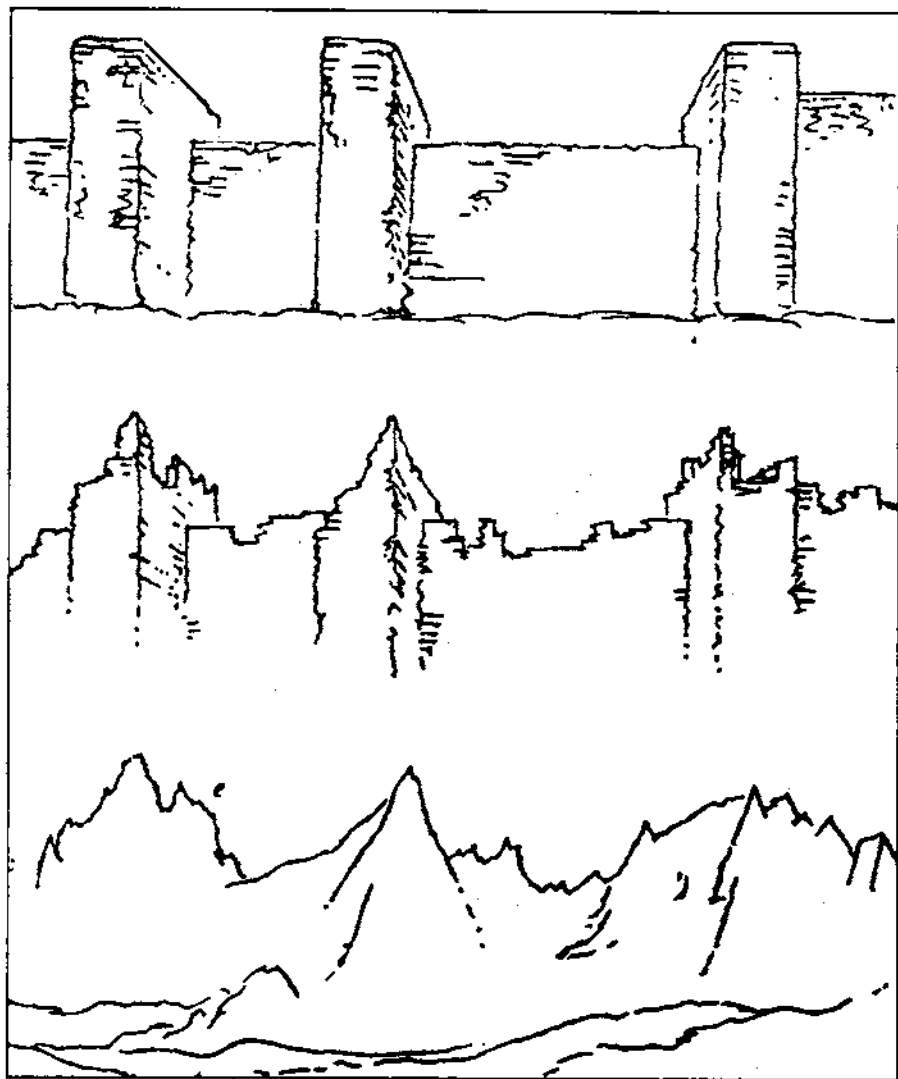
Fotografia 6. Evolució de l'art del jardí al segle XVIII.

- a. Lloc rural original.
- b. Transformació a la manera de la primeria del segle.
- c. Tractament a la manera de BROWN, a meitats de segle.
- d. Tractament segons el gust romàntic de la darrerria del segle.

ENTABLEMENT TOSCAN DE SCAMMOZY.



Fotografia 7.J.F.B. LONDEL Entablement toscà.



Fotografia 8. RUSTINI. *Natura com a arquitectura deformada.*

Propugna una integració de l'arquitectura dins el paisatge: «L'arquitecte ha de dedicar-se intensament a descobrir les riqueses amagades i potencials del paratge on s'ha de construir. (BLONDEL, 1771). (Foto 7).

Un altre arquitecte, Lendoux, posa preu a la natura: «Aquest arbre, amb la seva massa esclatant, i amb les seves branques centenàries, val ell sol el preu d'un edifici» (LEDOUX, 1804). Per a ell, l'autenticitat exclou la imitació i la nostàlgia: «És horrorós veure com certs artistes es nodreixen de ruïnes».

La Revolució Industrial que s'inicia a la fi del segle XVIII a Anglaterra i l'aparició del proletariat alteren usos i costums. La natura comença a ser un bé escàs en les grans ciutats industrials. Els problemes d'insalubritat i d'amuntegament provocats per la manca d'espai atorguen al parc la categoria de remei saludable. Aquest satisfà les necessitats de descans i de recuperació dels treballadors i esdevé públic. (Foto 8).

El fet urbà fa néixer una nova ciència: l'urbanisme modern. A Europa i a l'Amèrica del Nord, el paisatge urbà passa a configurar el marc on es produiran les relacions més intenses entre la nova societat. És un paisatge sense antecedents i, per tant, obert al futur. (Foto 9).

Neixen les utopies de les ciutats d'Icària, Harmony i els falansteris. També és dissenyada la ciutat de Nova York (1811). Homes com Owen busquen la síntesi utòpica del camp i la ciutat.

Les necessitats socials provocades per l'expansió urbana es reflecteixen en els parcs públics. Aquests esdevenen les realitzacions més importants del paisatgisme europeu i nord-americà. Londres disposa, cap a la meitat de segle, d'una extensió de jardins i parcs públics de prop de 600 ha.: St. James Park, Green Park, Hyde Park i Kensington Gardens, encadenats al centre de la ciutat; Regent's Park, Victoria Park i Battersea Park, a la perifèria. Tots aquests parcs reflecteixen el gust de la gent pels paisatges naturals i oberts.

El paisatgista més important de l'època és l'arquitecte John Nash, creador, entre d'altres, del Regent's Park (1812). En aquest parc, Nash articula feliçment arquitectura i natura, anticipant en això un dels *leitmotiv* de l'urbanisme contemporani.

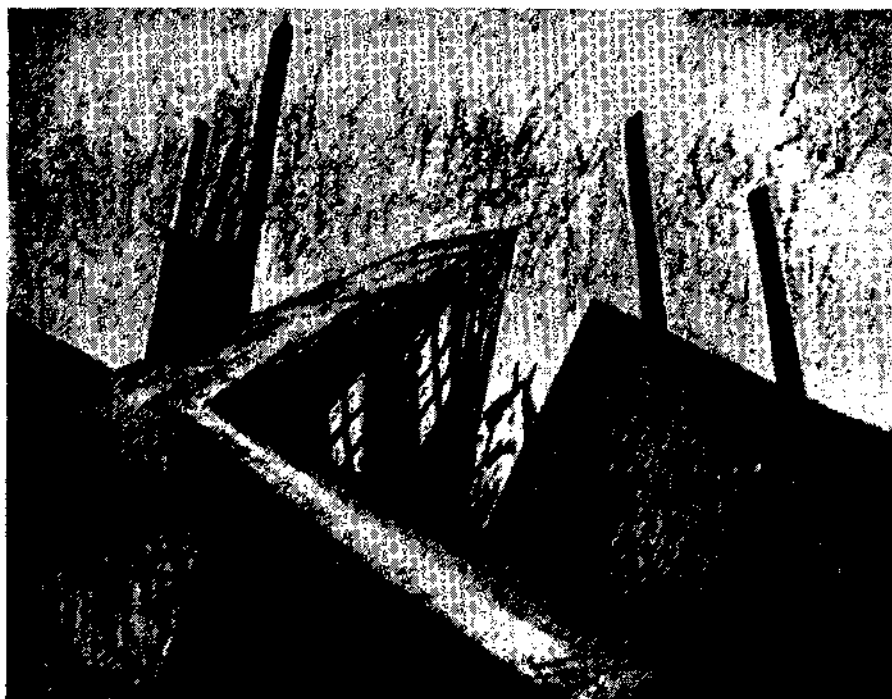
Les teories utòpiques d'Owen són recollides per Ebenezer Howard. Aquest estableix les bases d'una moderna teoria de *townscape*. Proposa una ciutat que tingui els avantatges que en són propis i també els del camp. L'anomena ciutat-jardí (1898). Però aquesta ciutat-jardí acaba per liquidar l'herència ideal dels utòpics i distreu l'atenció del problema principal. Les figures geomètriques d'Owen eren fantasies, però portaven els ferments del canvi. (Foto 10).

A França, Jean-Charles-Adolphe Alphard, enginyer i paisatgista, col·labora amb Haussman en l'ordenació del nou París, promoguda en primera instància per l'emperador Napoleó III. El treball és immens: es tracta de convertir l'antic París en una metròpoli moderna; passar d'una extensió de 88 ha de parcs a una de 1.800 ha.

Alphard reconduïx la qüestió del jardí als termes compositius que en són



Fotografia 9. PAUL GRAAF, Berlin, 1982.



Fotografia 10. Escenografia Gabinet del doctor Caligari, 1919.

propis: «Un jardí no ha de ser una còpia exacta de la natura, ja que el jardí és una obra d'art». Al Bois de Boulogne, ajudat per Barillet-Deschamps, aconseguí que un terreny quasi pla, erm i travessat de vials, es convertís en el parc més important de l'època.

Als Estats Units, un paisatgista excepcional, Frederik Law Olmsted, dissenya el Central Park de Nova York el 1858. Aquest parc, un dels exemples de parc modern més radicals, és recipient i escenari de multitud de noves ofertes socials i culturals, i paradigma d'equilibri compositiu. El Central Park autenticifica les paraules del seu creador quan afirma: «Tots dos sistemes –estil clàssic, estil paisatgístic– no s'han d'oposar l'un a l'altre».

L'època dels grans parcs és, doncs, oberta. I per aconseguir aquests excepcionals resultats, s'obren també una sèrie de claus que donaran finalment el caràcter a la nova era. El projecte ja no és solament un fet artístic. Els termes de debat ja no són bàsicament estilístics. El projecte ha de posseir una coherència interna que faciliti el control de totes les etapes del seu disseny i de la seva execució. Les noves tecnologies hi són incorporades. I en darrer lloc,

la valoració social del projecte, tant pel que fa al seu ús com a la seva construcció, passa a primer pla.

Cap a la segona meitat de segle, la nova ciència de l'urbanisme fa un pas endavant gràcies a dos projectes de ciutats espanyoles. Ens referim al pla Cerdà (1859), i a la Ciutat Lineal d'Arturo Soria (1882).

Ildefons Cerdà aconsegueix crear les bases d'un nou concepte de ciutat. Publica la seva visió teòrica dins l'obra *Teoría General de la Urbanización* (1867).

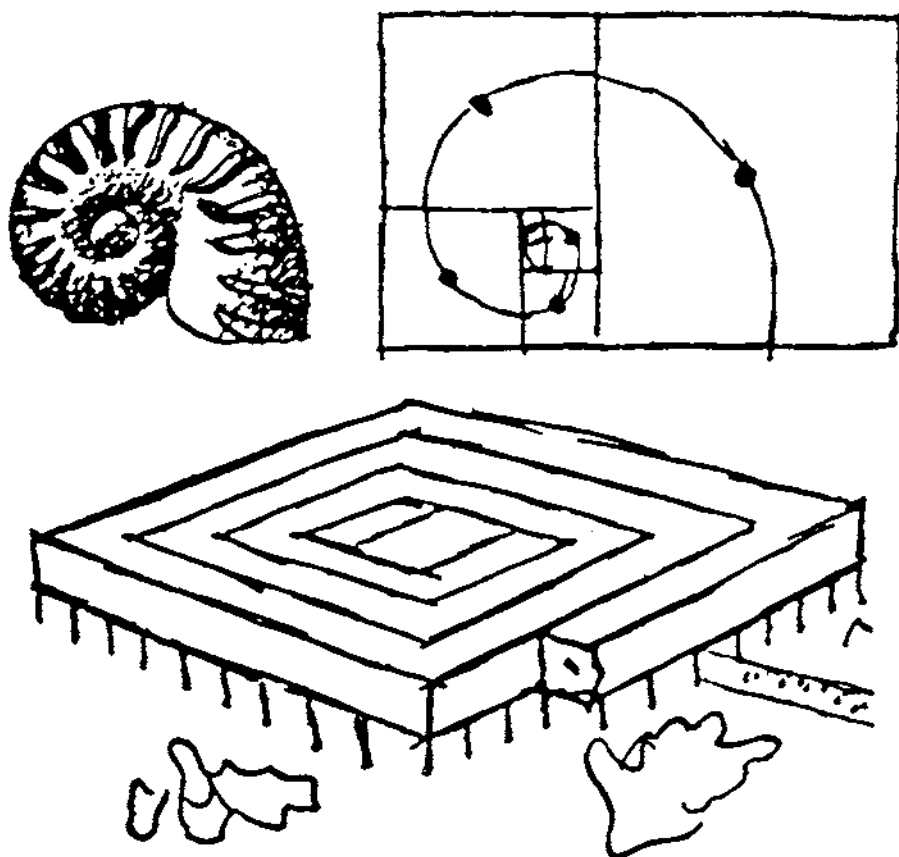
Arturo Soria intueix la importància definitiva del transport en el funcionament de la ciutat futura.

A les portes del segle XX, un arquitecte vienès, Adolf Loos, teòric, polemicista i precursor solitari de l'arquitectura moderna, tem per la fragilitat de la natura. Intueix, o veu clarament, que s'acosta una època en la qual la natura serà suplantada i relegada a mera decoració. En un dels seus escrits, *Normas para una dirección de Bellas Artes*, somnia amb el que farà quan sigui director de Belles Arts: «Serà totalment prohibit col·locar anuncis en prats i boscos (...). Les instal·lacions industrials s'hauran de disposar de tal manera que no destrueixin el panorama natural (...). S'haurà d'aconseguir un respecte profund envers els arbres». La seva absoluta racionalitat li fa exclamar: «A la natura no hi ha res de superflu. Anomenem bellesa pura el grau més elevat de valor d'ús en harmonia en les parts naturals».

L'arquitectura de Loos posseeix una característica que també trobem en la natura: la seva resistència a ser representada. En la natura, un espai, un paisatge, no tenen una planta, una façana. No es poden comprimir en les dues dimensions del dibuix. Les relacions entre les parts, l'atmosfera, l'ambient són els valors de més difícil translació a la representació. Doncs bé, això passa també amb els ambients dissenyats per Loos. Són tan sensuals, tan naturals, podríem dir, que no es poden congelar. Necessiten el factor temps; experimentar-hi la durada, el moviment. Intueix perfectament aquesta característica de l'obra viva: «Es pot traslladar a la superfície del paper una figura d'animal, de planta o de qualsevol objecte. Però no és tan senzill. S'han de traçar ratlles, que no són a la natura i deixar-ne d'altres que sí que hi són. Malgrat això, quan s'agafa la tela i s'actua com a pintor, és quan un pot apropar-se millor a la natura».

L'interès de Loos per l'espai real, ens el defineix un arquitecte contemporani, Ado Rossi: «Pocs arquitectes com Loos tenen tant d'amor pel lloc; cada construcció es forma en el lloc que hi és assignat, interpretant poèticament el seu ambient». (ROSSI, 1959).

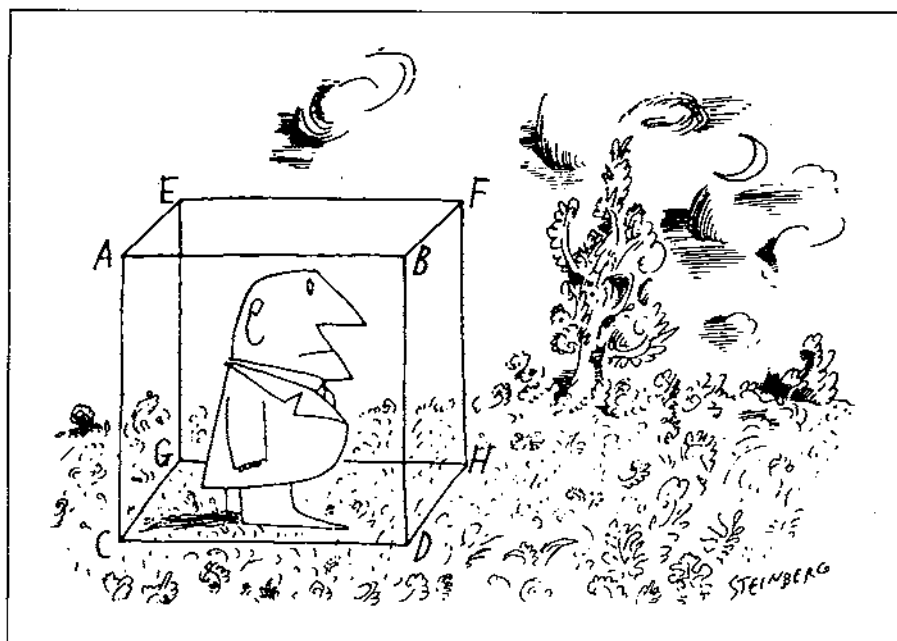
Al llarg d'aquest darrer segle, la Terra ha sofert un procés d'hominització més acusat que no ha sofert a totes les etapes anteriors juntes. Els pocs llocs



Fotografia 12. LE CORBUSIER, Museu de Creixement Il·limitat, 1938.

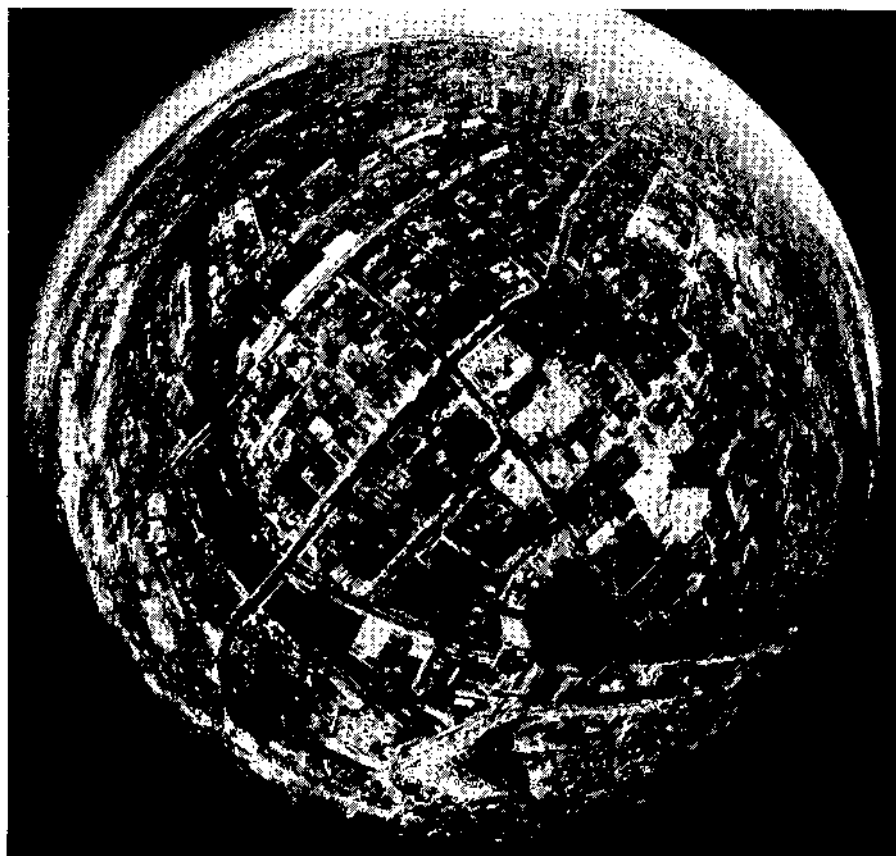
Robert Venturi escriu: «Els millors arquitectes del segle XX han refusat habitualment la simplificació; és a dir, la simplicitat a través de la reducció, per tal de poder promoure la complexitat per sobre de tot.» (VENTURI, 1966). Amb això reivindica la validesa d'un bon nombre de models culturals abans menyspreats, però també demana un estudi més rigorós dels problemes actuals i proposa nous models de desenvolupament. (Foto 14).

La voracitat de la civilització de la imatge i la seva necessitat constant de retroalimentació han trobat en la natura un camp per explotar immens. Tots els productes es venen acompanyats de natura. En un món oficialment privat de símbols, es necessita una nova mitologia. Les colònies, els vehicles, els vestits,



Fotografia 13. STEINBERG.

els menjars i també l'arquitectura sembla que necessitin les palmeres, les platges, les dunes del desert i els boscos per poder-se explicar totalment. La natura o, més ben dit, el paisatge «natural» és el nou espectacle. Però, és un espectacle que hom entén i que identifica com a propi, o és, en canvi, solament un suport buit? (Foto 15). Dit en d'altres paraules, és la natura una necessitat de l'home contemporani, o un entreteniment de la classe mitjana? Sembla prou clar que la cultura del terraplè, de l'hortet, de les palmecres ben posades, de l'apartament amb jardineria incorporada ha conformat una caricatura de paisatge, però ni tan sols una bona caricatura, ja que aquesta es distingeix per què ressalta els trets essencials, el caràcter de l'objecte caricaturitzat. Entrant en un terreny més particular, la banalització de l'ús de la vegetació ha portat a una devaluació del paper d'aquesta en les noves propostes de desenvolupament del territori i de les ciutats, fins al punt que l'element vegetal ja no és dominat pel dissenyador per posar-lo al servei del benestar de la gent. L'arbre, amb el seu creixement lent, ja no té més interès per a una societat que ha



Fotografia 14. Planeta urbà.

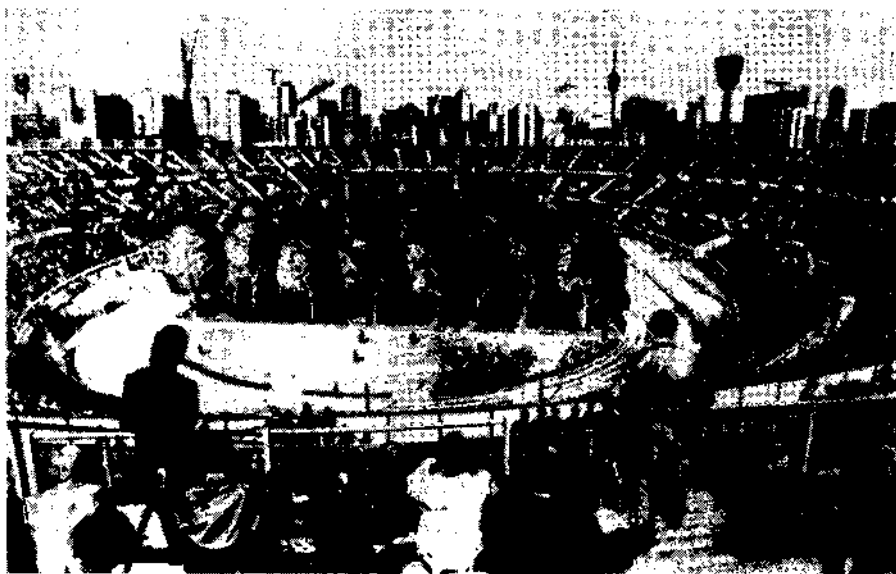
perdut la confiança en aquest futur que representa, una societat que reclama el present absolut. (Foto 16). L'arquitecte Mario Botta es dol del fet que no s'hagi sabut utilitzar la vegetació per explicar, a través de l'organització de l'espai, la condició d'avui.

Alison Smithson, arquitecte i membre prestigiós del Team X, en una recent visita a la ciutat de Barcelona, llançava un crit d'atenció en contra d'un «paisatgisme de Disenylàndia», i centrava una vegada més el problema en els seus termes justos d'integració i d'harmonia: «És possible que arribi el moment en què hi hagi una bifurcació total entre edificis monumentals i inhabitables i edi-

ficis totalment automatitzats i deshumanitzats, i els pocs llocs que puguin sobreviure on l'habilitat estigui en harmonia amb l'entorn». (Foto 17).

Si el paper del disseny és, com diu Louis Kahn, ajustat o circumstancial, és molta la feina que queda per fer. Juntament amb l'arquitectura, d'altres branques del saber com la història, la geografia, la biologia, l'art tenen molt a dir en el futur de la ciència urbana i de les teories de l'arquitectura i del paisatge. (Foto 18).

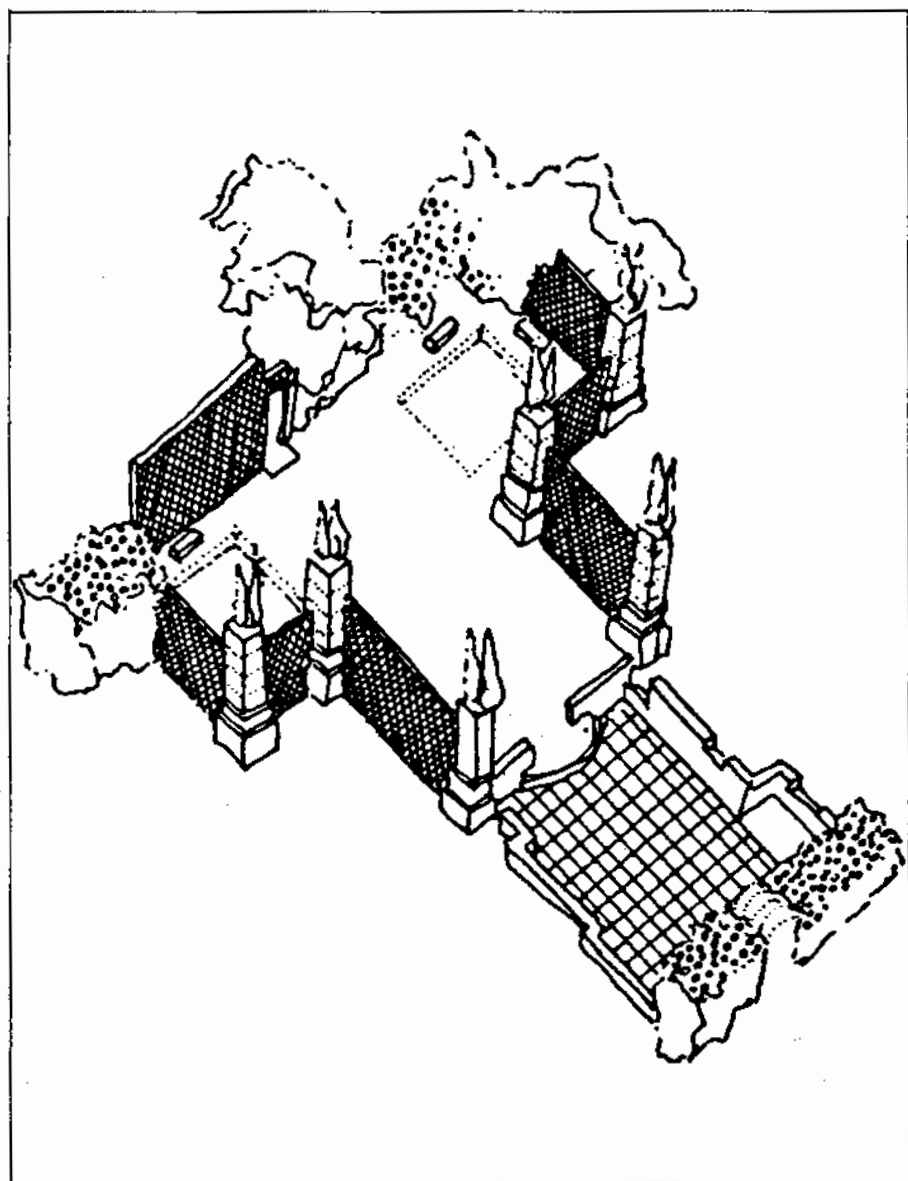
Si la societat actual aconsegueix tenir el mateix respecte pel que és natural que pel que l'home ha creat, el futur es presenta interessant. En tot cas, es podrà assistir a un dels enfrontaments habituals que han presidit la relació difícil i ambigua de l'home amb el seu entorn al llarg de la història.



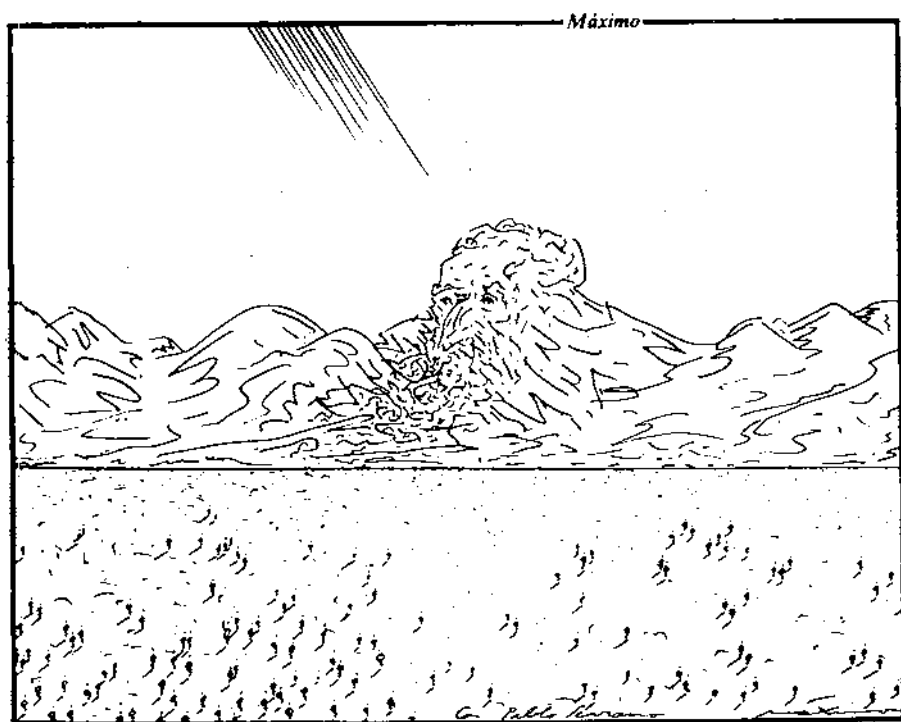
Fotografia 15. MAX PEINTNER, La natura encara atrau les masses.



Fotografia 16. Reflex en un mur-mirall.



Fotografia 17. ANTOINE GRUMBACH, Casa verde.



Fotografia 18. MÁXIMO, Amb Pablo Serrano.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, L.B. (1976), *Sobre la pintura*, Tr. Fernando Torres, Ed., Valencia.
- ALEXANDER, Ch. (1968), *Community and Privacy*.
- BLONDEL, J.F. (1777), *Cours d'Architecture contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris.
- COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili*.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, Madrid, Tr. Ed. B.A.C.
- D'ARGENVILLE, D. (1709), *La théorie et la pratique du jardinage*.
- LEDoux, C.N. (1804). *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris.
- LEONARDO DA VINCI, *Tratado de Pintura*, Madrid, Ed. Nacional.
- ROSSI, A. (1959), «Adolf Loos: 1870-1933», *Casabella Continuità* 233.
- SERT, J.L. (1966), «Opiniones cambiantes sobre el entorno urbano», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* 93.
- VENTURI, R. (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, Noya York, The Museum of Modern Art Papers on Architecture.
- VITRUBIO, M. (1970). *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, Iberia.